LA DUALIDAD FANTÁSTICA: *EL ANILLO DE MOEBIUS* DE JULIO CORTÁZAR

Ilinca ILIAN ȚĂRANU
Universidad de Oeste de Timisoara, Rumania
ilincasn@gmail.com

RESUMEN: La renovación del discurso fantástico debida a la cuentística de Julio Cortázar es una evidencia palmaria de los estudios literarios y la revisitación de su obra en el marco de un trabajo conjunto dedicado a la literatura fantástica es casi obligatoria. Nuestro artículo se propone analizar el cuento *El anillo de Moebius* incluido en el libro *Queremos tanto a Glenda* (1980) para poner de relieve una de las soluciones más desconcertantes que da Cortázar en sus últimos textos a un problema filosófico que lo preocupa desde su juventud: la dualidad. Se trata, en su caso, de un problema heredado de los círculos surrealistas, que también llevaban una guerra encarnizada contra lo antitético y postulaban, en vez de una solución sintética hegeliana, una exageración de la tensión entre los contrarios. Cortázar seguirá hasta cierto punto este programa, pero en los textos de madurez buscará soluciones inéditas, entre ellas la simbolizada por la banda de Moebius, aludida en muchos textos escritos después de 1970. En el cuento *El anillo de Moebius*, la dualidad se ilustra por el binomio freudiano Eros / Tanatos y lo que le interesa al escritor es indagar ese problema filosófico con la ayuda de la figura mentada en el título, la cinta moebiusiana, que, por la introducción de la diferencia local / global, parece negar la dualidad e inducir la idea de la continuidad entre los contrarios.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, e*l anillo de Moebius*, dualidad, surrealismo, conciencia corpórea

ABSTRACT: The reform of the fantastic discourse due to Julio Cortázar's storytelling is a palpable evidence of the literary studies and this makes a reanalysis his work in the framework of fantastic literature almost compulsory. This paper aims at analysing the story *Moebius strip* included in the book *We love Glenda so much* (1980) for underlining one of the most disconcerting solutions that Cortázar proposes in his last texts for a philosophical issue he has been dealing with ever since youth: the duality. In his case, the issue has been inherited from the surrealist circles, which also were in a bitter war against the antithetic and, instead of a synthetical Hegelian solution, were postulating for an exaggeration of the tension between contraries. Cortázar will respect this program up to a certain point, but he will seek unprecedented solutions in his maturity texts, among these the one represented by the Moebius strip, to which he alludes in many of his texts after 1970. Duality is illustrated in the story *Moebius strip* with the Eros/Tanatos Freudian binomial and the writer aims at investigating this philosophical problem with the support of the concept aforementioned in the title, the Moebiusian strip, which, through the introduction of the local / global difference, seems to deny duality and to introduce the idea of continuity between contraries.

KEYWORDS: Cortázar, *Moebius strip*, duality, surrealism, corporeal consciousness

El cuento *Anillo de Moebius* incluido en el penúltimo libro de cuentos cortazariano, *Queremos tanto a Glenda* (1980), ha despertado en general entre los críticos, y sobre todo entre los críticos mujeres, reacciones de las más violentas y hostiles. La verdad es que lo moralmente transgresivo de la trama no es para menos: la violación con asesinato involuntario de una joven virginal por parte de un vagabundo contada en la primera parte de la historia tiene como continuación sorprendente un texto muy poético sobre la búsqueda emprendida por la víctima, más allá de la muerte, del violador en calidad de objeto de deseo. Peter Standish no tiene reparos en considerar este cuento "the most disturbing story of all", por considerar que más allá de la ambivalencia generada por el contraste entre la extraordinaria belleza del cuento y la atrocidad ("awfulness") del mensaje, queda "the disturbing implication that the girl enjoyed being raped" (Standish, 2001: 47). Alicia Helda Puleo tiene una opinión idéntica, sólo que su virulencia es más marcada al observar que Cortázar no supera una visión bataillana que equivale el coito con el sacrificio del cual la mujer sale, supuestamente, redimida y liberada, lo que provoca en la exégeta una irritación que desahoga en un incomparable despliegue de sarcasmos hasta llegar a considerar que en *Anillo de Moebius* es donde "la apología de la violación alcanza su punto máximo" (Puleo, 1986: 206). Estela Cédola al menos emplea un modalizador al observar que en Cortázar "el varón tiene siempre el papel liberador, idea que culmina en 'El anillo de Moebius', un cuento donde puede leerse *casi* una apología de la violación" (Cédola, 1994: 76). Unas perspectivas opuestas a las señaladas se pueden leer en los trabajos de John Turner que entiende las escenas de violación de unos cuentos como "El río" y "Las armas secretas" como un exorcismo de la compulsión de violencia así como una crítica de la posición dominadora del varón (Turner, 1987: 144) y de Willy Muñoz que considera que es precisamente en *Anillo de Moebius* donde se encuentra la primera encarnación de la figura del perseguidor en una mujer, pues la protagonista, aunque sea en la muerte, llega a dominar e integrar su sexualidad y busca la satisfacción de su deseo, volviéndose ahora "parte activa de su destino: su deseo se convierte en acción, pero su propósito no es sólo liberarse de las lacras culturales que la han alienado del varón, sino también liberar al hombre de su machismo" (Muñoz, 1992: 114). Por fin, Doris Sommer, aunque admite que perspectiva sobre la reacción de la protagonista a la violación puede resultar nada menos que ofensiva, va más allá del juicio moral y observa que en *Anillo de Moebius* se da expresión a una utopía de la armonización por medio de la imagen de la cinta de Moebius que, por sus propiedades interpretadas poéticamente, "breaks the earlier dichotomy between self and other" y que, en contraste con su característica visión pesimista respecto a la realización del amor, "Cortázar tunes into lovers who can't meet each other, but still want to" (Sommer, 1986: 256). A pesar de los esfuerzos de los críticos por matizar la perspectiva machista de Cortázar, a la cual Martha Paley Francescato le ha dado la mejor fórmula "El nuevo hombre (pero no la nueva mujer)" (Francescato, 1983), las propias posturas manifestadas por el autor en una carta dirigida a Jaime Alazraki parecen justificar la violación en cuanto manifestación del deseo de una sexualidad más plenaria: "siempre me parecerá una lástima que violar y ser violado no coincidan en el plano del placer; pero si fuera así, claro, no habría violación y es mejor dejar la cosa sin más comentarios" (*C*: 1732).

A nuestra vez dejaremos sin comentario específico el tema de la violación en este artículo, por una parte porque consideramos que el acercamiento a este tema y la luz poco usual arrojado sobre él corresponde perfectamente a la manifiesta y asumida tendencia transgresiva de Cortázar y a su desprecio por las delicadezas excesivas y los sentimientos píos convencionales. El lado violento, "sádico", del arte se ve como indisociable de su función catártica: la sumersión en los abismos inconscientes tiene para Cortázar un significado exclusivamente positivo y la

mostración en plena luz de los monstruos hallados en "los infiernos de la libido" (*LM*: 235) está vista como un requisito fundamental para el acceso a un grado superior de humanidad. Por otra parte dado, nuestro enfoque evita el juicio moral sobre la trama porque el interés principal de *Anillo de Moebius* reside para nosotros en la solución muy original que encuentra Cortázar, en la última parte de su vida y obra, a un problema que lo ha preocupado desde siempre, la salida de la dualidad. Iniciados desde su juventud por la influencia poderosa del surrealismo, sus esfuerzos por superar una visión dual anticuada se hacen cada vez más interesantes a medida que Cortázar avanza en la edad y una de las pistas seguidas será el intento de asumir plenariamente la filosofía subyacente a la física cuántica que niega el principio de la no contradicción,. Sobre Cortázar, a partir de cierto momento, se puede decir lo que los miembros del Club de la Serpiente consideraban con respecto a Morelli, o sea que la clave de su búsqueda se da en una cita del libro *Le matin des magiciens* de Pauwels y Bergier:

> [La inteligencia binaria] Puede descubrir que la luz es continua y discontinua a la vez, que la molécula de la bencina establece entre sus seis átomos relaciones dobles y que sin embargo se excluyen mutuamente; lo admite, pero no puede comprenderlo, no puede incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina." (*R*: 573-4).

La cita es importante porque refleja de la forma más neta la propia situación del protagonista doble, Oliveira y Morelli, avatares de Cortázar, de llegar anímicamente a la altura de su propia concepción intelectual. En la medida en que Morelli representa una suerte de ideal nunca alcanzado concretamente del narrador de *Rayuela*, en él se proyectan todos aquellos esfuerzos de superar unos hábitos mentales heredados de la tradición metafísica, por la interiorización de una visión sugerida por el paradigma científico nuevo – relativista y cuántico – que reduzca el dualismo no a la unidad, como muy libremente y de cierta forma erróneamente lo interpreta Morelli cuando habla de la "común reducción de la materia y el espíritu a nociones de energía" (*R*: 671), sino a la complementariedad.

La realidad a la cual invita Cortázar al lector es una realidad fundada en lo discontinuo y lo dinámico, cuya regla de funcionamiento es el rechazo constante de lo fijado, según se lee en este "acto de fe" de *La vuelta al día en ochenta mundos*: "Crevel [...] tenía razón, la realidad es flexible y porosa y la repartición escolástica entre física y metafísica pierde todo su sentido tan pronto como nos negamos a aceptar lo inmóvil" (*VDOM, 1*: 101). Si en términos prácticos y morales, la inaceptación de lo inmóvil se puede entender como una opción decidida a favor del cambio incesante, opuesto a la repetición de lo idéntico (creatividad *vs.* Gran Costumbre, que es lo que Cortázar reivindica a lo largo de toda su obra), esta elección formulada en términos epistemológicos correspondería a la preeminencia dada a lo que Emil Meyerson llama la función individualizadora de la razón, opuesta a la función identificadora de ésta. Muy *grosso modo*, para la ciencia clásica, la función identificadora representa la verdadera razón, para la ciencia moderna, la razón corresponde a la función individualizadora (Kuznetov, 1979: 244). Cuando el científico moderno, al observar y medir una partícula forzosamente hallada en movimiento, emplea el concepto de partícula idéntica consigo misma, sabe que peca contra la razón, (o sea contra la función individualizdora), dado que, conforme al principio de Heisenberg, en el proceso de medición lo que se mide cambia, y con todo eso él sabe que, sin la omisión de esta influencia, no puede medir nada. La constatación de la no identidad consigo mismo del objeto representa la nueva respuesta de la razón, pero el propio Einstein era consciente de que "si no pecas contra la razón, en general, no puedes llegar a nada" (Einstein, citado en Kuznetov, 1979: 245). En ausencia del concepto de identidad de la partícula, que representa la "razón" de la ciencia clásica,

su no identidad consigo misma carece de contenido. De hecho, se sabe que lo más paradójico de la mecánica cuántica no es la negación de los conceptos clásicos, sino la inseparabilidad de esta negación con la conjetura de la existencia del concepto negado. La opción no complementaria por la función individualizadora es por eso inválida, porque sólo en alianza con la función identificadora la razón puede indagar la realidad. Particularizando para el caso de Cortázar, su declaración "fuerte" de *La vuelta al día*... "Negar la supuesta unidad y finitud de los hechos, ahí esta la cosa" (*VDOM, 1*:103), queda insostenible en ausencia de la conservación, incluso en calidad de conceptos previos superados o por superar, de la unidad y finitud.

Es curioso observar, por otra parte, que en la propia obra de Cortázar, y nada menos que en *Rayuela*, el concepto de unidad aparece connotado como la propia meta de la búsqueda incesante en la cual están comprometidos el personaje, el autor y el lector. Se trata, evidentemente, de la deseada "unidad en plena pluralidad, [… de] la unidad como el vórtice del torbellino", opuesta a la pseudo unidad confortable del *das Man*, aquella "supuesta unidad de la persona que no pasaba de ser una unidad lingüística y un prematuro esclerosamiento del carácter" (*R*: 215). La falsa unidad convencional representa un acto de elección de una única parcela de la realidad, sin que esa elección represente realmente un acto de libertad, por ser más bien "una cesación a la palabra, a la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones" (*ídem.*). En cambio, la unidad anhelada por Oliveira se vislumbra como el alcance de un estado en que la elección pierda su razón de ser, ya que la dualidad se ve reducida a "un estado *sin diferencia*", aludida en este fragmento citado con frecuencia:

> ¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo? No la conciliación del santo […] parecería que se añora una santidad no religiosa (y aquí empieza la insensatez), un estado *sin diferencia*, sin santo (porque el santo es siempre de alguna manera el santo y los que no son santos, y eso escandaliza a un pobre tipo como él […]), es decir que si hay conciliación tiene que ser otra cosa que un estado de santidad, estado excluyente desde el vamos. Tiene que ser algo inmanente, sin sacrificio del plomo por el oro, del celofán por el cristal, del menos por el más; al contrario, la insensatez exige que el plomo valga el oro, que el más esté en el menos. Una alquimia, una geometría no euclidiana, una indeterminación *up to date* para las operaciones del espíritu y sus frutos" (*R*: 674).

Ahora bien, el corolario extremo de la negación de los antagonismos corresponde a una actitud dadaísta, cuyo promotor Tristan Tzara no tiene reparos en hacerla susceptible de soportar las equivalencias "orden = desorden, yo = no yo, afirmación = negación" (Weisberger 1994: 773). Pero el "estado *sin diferencia*" referido en *Rayuela* como meta de la búsqueda de Oliveira es sin duda de extracción surrealista, ya que se refiere por una parte a la no exclusión ("tiene que ser algo inmanente, sin sacrificio del plomo por el oro, del celofán por el cristal, del menos por el más") y por otra parte a la permanencia de estos términos opuestos ("la insensatez exige que el oro valga el oro, que el más esté en el menos"). Con todo eso, la línea divisoria entre el desplome dadaísta en la indistinción y la síntesis tensionada del surrealismo es muy fina y la propia trayectoria de Oliveira, personaje bastante propenso a la *nostalgie de la boue* y hallado siempre al margen de la caída en lo indiferenciado de lo erótico, excrementicio o patológico, lo pone claramente de manifiesto. De hecho, las contradicciones creadas por el tipo de ideal buscado por Oliveira, "el estado *sin diferencia*" o "la unidad en plena pluralidad", derivan de las propias paradojas vehiculadas por las corrientes vanguardistas mencionadas, ya que el surrealismo por un lado aspira a una "résolution dialectique des anciennes antinomies: action et rêve, nécessité logique et nécessité naturelle, objectivité et subjectivité etc"(Breton, 1971 [1935]: 61), pero por

otra parte denuncia violentamente "le caractère factice des vielles antinomies destinées hypocritement à prevenir toute agitation insolite de la part de l'homme" o lo que es lo mismo con "l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal" (Breton, 1963: 76, 78). El afán por unir sin confundir las antinomias y la delación del carácter falso de éstas entraña un evidente *impasse* lógico, de hecho favorecido en el seno de un movimiento tan hostil a la lógica, y Cortázar no dejará, al menos en una parte de su obra, a soportar las consecuencias de esta contradicción. Lo insinúa de hecho el término ambiguo *oneness* empleado en su trabajo de juventud *Imagen de John Keats*, término que aunque se define como "el abrazo que reconcilia sin confundir" y se atribuye a Keats y por extensión al poeta en general, no puede sin embargo dejar de inducir la idea de una unidad sin fisura, en la cual los términos opuestos se vuelven equivalentes e indiscriminados y llevan así a la caída en la confusión y en la tautología:

> Que el día no sea también la noche lo aterra y lo encoleriza [al poeta]; que cada cosa aprehendida suponga su contrario remoto e inalcanzable, lo humilla. El acto genético de apartar la luz de la tiniebla le parece a Keats taxativo, y al gesto escindente responde con el abrazo que reconcilia sin confundir, que busca la *oneness* (*IJK*: 305-6).

Un eco muy tardío del *oneness* encontramos en *Anillo de Moebius* si señalamos que este término viene introducido por la teorización de un método de trabajo de filiación surrealista, "el sadismo poético", que recibe una aceptación plenaria de parte del escritor porque lee en él una actitud que no concierne sólo el particular enlazamiento entre el placer y el sufrimiento sino entre las nociones antagónicas en general[1]. La definición que le da es clara: "Entendemos aquí por sadismo un alto plano de situación poética, donde los pares dialécticos que la inteligencia descubre y sitúa [...] no son datos últimos e irreductibles sino *estados que transcender*" (*IJK*: 300). Colegimos que la finalidad del sadismo como *método* es la transformación de las categorías opuestas en unidad, pues "el poeta busca entonces *el producto de la fusión de los contrarios*" (*ídem.*). Eso procede de una concepción según la cual si la metáfora se basa en la analogía, o sea el acercamiento de objetos distantes y distintos por el vínculo de un rasgo común, los contrarios también pueden adquirir un rasgo común en razón de su propio antagonismo: "La sola polarización es para el poeta analogía suficiente" (*ídem*). Se entiende así que aquella parte de su poética, relativa a la ostentación de lo monstruoso, al gusto por sacar los "ogros" a la luz del sol (*LM*: 235), o sea la revelación del inconsciente en todo lo que tiene más terrífico, no es sino un caso particular de un método mucho más abarcador, que consiste en poner de relieve la falsa distinción entre los contrarios. Ahora bien, su consecuencia extrema, así como vimos, es la *indistinción* entre ellos, o lo que es lo mismo con una suerte de entropía generalizada. A la erradicación del rasgo "monstruosidad" del monstruo gracias a su exposición a la luz solar corresponde una erradicación del rasgo "luminoso" de la luz en contacto con los monstruos.

Las formas de evitar que la polaridad se transforme en indistinción recibirá siempre nuevas soluciones, y muchas de ellas consistirán en buscar conceptos o formas físicas capaces de desmentir a la vez la dualidad y la unidad. Entre los conceptos poéticos creados a fin de contrarrestar el principio de la identidad está "la tercera mano", que aparece en los monólogos de Persio en *Los premios*, una mano inmaterial pero real, que es negación de la dualidad sin

[1] Es sugestiva la adhesión de Cortázar a la visión surrealista: El principio formulado por Breton según el cual la actividad surrealista "ne court aucune chance de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une flamme ou d'une pierre" (Breton, 1963: 79), se transcribe casi sin cambios en la afirmación de Cortázar de esta etapa de su creación: "El mundo es un problema mal resuelto si no contiene en alguna parte de su diversidad el encuentro de cada cosa con todas las demás" (*IJK*: 301).

tampoco ser síntesis, sino más bien una suerte de tercio incluido que sugiere que la relación entre el universo y el antiuniverso no debe ser necesariamente dicotómica: "¿por qué tendría que ser la negación el antiuniverso?" (*LP*: 428). Entre las formas elegidas para figurar esta concepción aparece la cinta de Moebius, que no sólo inspira el título del cuento que ocupa nuestra atención sino que está empleada profusamente en *Prosa del observatorio* donde aparece como símbolo de una "conciliación" en la cual "anverso y reverso cesarán de desgarrarse" (*PO*: 83), o sea otra forma de fusión sin confusión, esta vez expresada en términos topológicos.

En *Anillo de Moebius* el "sadismo poético" referido en el trabajo de Keats funciona para sacar a luz una monstruosidad multiforme y dispuesta en varios niveles. Lo monstruoso evidente es la violación con homicidio involuntario de la joven Janet, una joven inglesa de diecinueve años, con inclinaciones literarias, que pasa sus vacaciones recorriendo la Dordoña en bicicleta, por parte de Robert, un paria de la sociedad, huérfano y sin domicilio fijo, que vive de pequeños hurtos y trabajos esporádicos. Lo monstruoso sugerido es la hipocresía de la sociedad que acepta crímenes horribles a nivel estatal pero toma medidas drásticas contra los individuos desviados y aplaude la sentencia de pena de muerte dada al reo sin tomar en cuenta circunstancias como "una orfandad temprana, los reformatorios, el desempleo" (*CC 2*, 414). Cortázar retoma aquí el tema de una sociedad culpable de la existencia de los asesinos, expuesto en *Relaciones sospechosas* y en el poema *Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos* de la *Vuelta al día...*, pero lo hace en un tono alusivo hasta la imperceptibilidad, que contrasta con la acidez de su alegado a favor de Jack the Ripper cuyos crímenes "parecen obras de beneficencia frente a este hipócrita genocidio que en tantas partes del mundo está lejos de haber cesado" (*VDOM 2*: 103) o con las exclamaciones jubilosas del poema dedicado a los parricidas menores de edad: "Salud, maravillosos niños norteamericanos / llamados a lavar la lepra hereditaria […] / Salud jóvenes héroes, asesinos de un tiempo proxeneta" (*VDOM, 2*: 89). El "sadismo poético" saca a la superficie no sólo estas ideas izquierdistas, sino que permite sugerir de forma bastante elocuente la ambivalencia frente a la sexualidad de la joven educada en pensionados puritanos y cuyas imaginaciones sobre el sexo están influidas por la vergüenza inducida allí, por el secretismo y la mojigatería que no impide no obstante "las lecturas prohibidas" de carácter erótico (*CC 2*, 411). La educación recibida hace que Janet tenga una "revulsión" al sexo, agravada además por la confesión de su mejor amiga respecto al carácter horrible de su noche de boda, confesión capaz de inducirle una "idea fija" (*ídem,* 411) sobre la alianza entre el sexo y el horror. La violación descrita desde dos foros distintos por un narrador que pasa por el indirecto libre de la conciencia de Janet a la de Robert deja lugar a interpretaciones distintas de las consuetudinarias, por las referencias a la falta de deliberación del daño por parte de Robert, a una forma primitiva de cariño, reconocida por Janet, a los besos y a la tentativa final del hombre de manifestar su agradecimiento a la mujer. El horror de Janet parece ser provocado más bien por las circunstancias de su primer acto sexual que por el acto de agresión en sí, su resistencia tiene como motor principal el deseo "que eso fuera diferente" (*ídem,* 412) e incluso hay una sugerencia más turbadora todavía, relacionada con sus inconscientes fantasías masoquistas desencadenadas por la confesión de su mejor amiga, que vienen contradichas por el comportamiento del hombre, al que descubre que "no era una bestia" (*ídem,* 411). Se llega a entender que lo que choca a Janet es precisamente la falta del horror que abrigaba en su "idea fija" y su resistencia proviene más bien de este desconcierto: "no podría ser sin eso que había visto en los ojos de su amiga, la náusea de algo insoportable, fue horrible Janet, fue tan horrible" (*ídem,* 412). La naturalidad del acto, en el cual se alían la violencia y cierta forma de ternura, choca con su visión unívoca sobre el sexo-horror inducida por la amiga que experimenta el sexo

en la noche de boda, es decir en un ámbito social, artificial. Los polos están invertidos: la imaginable ternura del marido se presiente como una agresión, mientras que en la agresión propiamente dicha de un desconocido se entrevé la ternura nunca imaginada. La indistinción que acechaba (sexo=horror, goce=violencia, naturalidad=artificialidad) se difumina por el mero cambio de las circunstancias y se sustituye fulgurantemente por la polarización goce / violencia sin dejar no obstante de resorberse en la confusión, dada la coyuntura tremenda en que tiene lugar esta revelación.

La lucha en se enzarza la conciencia de Janet en el más allá, después de su muerte provocada involuntariamente por el agresor, es un combate por recuperar la diferenciación dentro de la indistinción en la cual penetra de golpe. Es innegable el contraste entre esta secuencia narrativa "fantástica" y "abstracta", y la narración realista de la primera parte, que está enfocada desde muy cerca y proporciona detalles de una precisión que linda con el naturalismo más crudo. A la primera secuencia cuya narración entrecortada evoca por momentos la cámara tambaleante de los cineastas del grupo Dogma, sigue la incomparable descripción del fluir en varios estados que sólo el carácter inevitablemente sucesivo del narrar eslabona en una progresión a cada rato negada por las indicaciones de la simultaneidad: "derivar en lo inmóvil sin antes y después" (*ídem,* 413), "una condición fuera de tiempo", "no había antes [...] y tampoco ahora" (*ídem,* 414). Lo que se da es una de las mejores páginas de Cortázar que ni siquiera las críticas feministas más irritadas del supuesto "mensaje" del cuento han podido dejar de admirar por su "extraordinaria belleza formal" (Puleo, 1986: 206). Las fases por las cuales pasa simultáneamente (¿el "espíritu", la "conciencia" de?) Janet se describen en la sucesión del narrar como "el estado viento", "donde nada tenía cuerpo" y todo está sumido en una "diafanidad" en la cual "el silencio era luz o lo contrario o las dos cosas", lo cual indica claramente el ingreso en la indistinción que igualmente caracteriza "el estado ola", "el estado fiebre" y "el estado reptante". Éste último está comparado con un "anillo de Moebius infinito", aunque el narrador siempre señala que todas las comparaciones son imposibles dentro de "una condición sin términos comparables" como es la condición de Janet hallada en la imposibilidad de pensar, eso es de distinguir entre el interior y el exterior, puesto que "el continente y contenido no se diferenciaba" (*CC 2*, 413). Eso, de hecho, remite a la imagen de la botella de Klein, correspondiente tridimensional de la cinta de Moebius.

La diferenciación se insinúa desde el otro estado clave, "el estado cubo", que "de haber podido elegir [Janet] hubiera preferido" porque ofrece "un ahora más tangible", unos "límites dados", capaces en cierta medida de orientarla. Es en este estado donde aparece "el primer rudimento de un recuerdo", en que "se precis[a] poco a poco un sentimiento de persona, una primera inquietud" (*ídem,* 415) y el esfuerzo de la conciencia de Janet consistirá en adelante en conservar lo más posible "la inmóvil cubidad" (*ídem,* 413) a fin de "abolir la recurrencia" (*ídem,* 416), o sea el paso sin transición por los estados caracterizados por la indistinción, "viento", "ola", "reptación", "fiebre". Con todo eso, es en el mismo estado delimitado donde experimenta de nuevo la atrocidad de la violación y la muerte, y eso la empuja de nuevo en el ciclo de los estados indeterminados. La abolición de la recurrencia no es sólo la cesación del fluir "sin dirección hacia nada" en "el anillo de Moebius infinito" sino que remite igualmente al deseo de Janet de ver su violación desde otra perspectiva que la ofrecida por su "idea fija" igualadora. Es este afán por conservar el vislumbre captado en el momento de su desfloración respecto a la polaridad goce / violencia es el que le da la capacidad de entrar en un nuevo estado, que representa la separación final del medio envolvente y la recuperación de "un cuerpo propio":

> Con esa diferencia que Janet sintió venir desde algo que se parecía al despertar de un sueño sin sueños, al caer en el despertar de una mañana en Kent, ser de nuevo Janet y su cuerpo, una noción de cuerpo, de brazos y espaldas y pelo flotando en el medio hialino, en la transparencia total porque Janet no veía su cuerpo, era su cuerpo por fin de nuevo pero sin verlo (*ídem,* 416).

Se reconoce aquí la propia teoría de Merleau Ponty sobre el cuerpo propio como entidad prenoética, básica, ya no el antagonista del espíritu, sino la propia y única posibilidad ofrecida a éste de manifestarse y de ejercitar su libertad. Lo que alcanza Janet al llegar a ser su cuerpo sin verlo (pensarlo) es una conciencia que ya no deriva del pensamiento introspectivo cartesiano, un "espíritu" desencarnado, sino que se forma y se afirma en la experiencia corporal, pues "la conciencia es originariamente no un 'yo pienso que', sino un 'yo puedo'" (Merleau-Ponty, 1985: 154). Junto a la temporalidad y la espacialidad, la motricidad del cuerpo es considerada por Merleau-Ponty como un acto cognoscitivo propiamente dicho:

> La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto, una 'practognosia' que debe reconocerse como original y, quizás, como originaria. Mi cuerpo tiene su propio mundo y lo comprende sin necesidad de pasar por 'representaciones', sin subordinarse a una 'función simbólica' u 'objetivadora' (*ídem,* 157).

El fluir pasivo del "espíritu" de Janet hasta este momento no era un verdadero movimiento, así como el "espíritu" de Janet indistinto del medio envolvente no era conciencia: sólo ahora, gracias a la recuperación del cuerpo, la conciencia de Janet existe como tal. Es ahora cuando Janet empieza a moverse, a nadar entre "la masa ondulante que la envolvía": el advenimiento de la conciencia se percibe claramente como una diferenciación del medio pero lo que es más importante es que esta nueva conciencia, la conciencia corpórea, contrasta con su "idea fija". Es eso mismo lo que le permite por fin a Janet alcanzar el anhelado cambio de las circunstancias de su desfloración y le permite conocer el otro lado del horror, que resulta ser nada menos que el deseo: "reunida con sí misma, invisiblemente ella Janet deseó a Robert, deseó otra vez el hangar de otra forma" (*CC 2*, 416). Al alcanzar la verdadera conciencia, indisociable del cuerpo, Janet se transforma en un ser deseante y su resistencia opuesta en el momento de la violación deja lugar a "la voluntad de finalmente ceder entre lágrimas de goce, de aceptación agradecida, de Robert" (*ídem,* 417). ¿Amor constante más allá de la muerte? De cierta forma, sí: Janet consigue sintonizar un estado que la lleve en la cercanía de Robert hallado en su celda donde espera la pena capital, y pugna por superar "una diferencia esencial" (vida / muerte) y "llamarlo de su lado" (*ídem,* 418). Aprovechando un momento de desatención, Robert se ahorca en su celda y lo que sigue es la espera activa de Janet que ya no se deja ir por entre los estados simultáneamente sucesivos, sino que los provoca por su deseo: "ahora el deseo de Janet los provocaba, los buscaba con una flexión de puente enviándose al otro lado en un salto de metal" (*ídem,* 418). El término de esta espera es el encuentro, la unión de los dos vivida bajo la perspectiva del deseo, que aunque no se realiza efectivamente en el texto se proyecta como una promesa de seguro cumplimiento: "allí alguna vez al término del tibio balanceo en olas cristales una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert" (*ídem,* 418).

Podemos compartir con Dominic Moran la opinión de que el cuento, a pesar de su crítica respecto a las reglamentaciones sociales sobre la sexualidad y de la exploración de unas zonas desconocidas del deseo, no consigue superar una visión llamada por Hélène Cixous

falogocéntrica. Lo que la delata es, según Moran, la implícita fe en la verdad y el *telos* de la sexualidad, dado que la idealización de una unión sexual "profunda" representa de hecho un mandamiento masculino, "based on the need for closure and the elimination of dangerous feminine otherness / *restance*" mientras que precisamente esta otredad "*induces* the relational dissymmetry on which fruitful sexual exchange *depends*" (Moran, 2000: 138). Dicho de otra forma, precisamente "la fusión" de los dos en uno, anhelada desde una perspectiva falogocéntrica, destruye la fruición del in(de)finito intercambio del uno al otro. Con todo eso, no podemos dejar de subrayar que Cortázar lucha sobre dos frentes separados, por un lado contra la tendencia analítica de la razón, por otra parte contra su propia propensión al *oneness* vista como confusión igualadora, como una suerte de nostalgia del "retorno al gran útero" (*R*: 538) o lo que es lo mismo con una suerte de "sentimiento oceánico" (Freud, 1974: 2507). La imagen de la cinta de Moebius representa un avance con respecto al concepto surrealista del "estado *sin diferencia*" empleado en *Rayuela*, porque en este objeto la unicidad de la cara y del borde se manifiesta sólo al nivel global, mientras que al nivel local (en cualquier trozo de la cinta) la dualidad sigue existiendo. De lo que se trata ahora no es de buscar la "fusión sin confusión" propia del *oneness*, sino de saber pasar de lo local a lo global y, de esta forma, mantener en jaque la tendencia analítica y la tendencia sintética, la razón identificadora y la individualizadora, a fin de encontrar no necesariamente lo otro – con todas las implicaciones metafisicas subyacentes –, sino al otro como ser que padecer y sufre.

Observamos que la crítica dirigida a la sociedad respecto a la represión sexual que permite la existencia de una atrocidad como la violación, se hace desde una perspectiva global, sin que eso signifique la supresión del carácter horrendo del acto visto desde una perspectiva local. Por otra parte, la crítica de la visión local sobre el carácter horrendo de la violación, reprendida por cualquier bienpensante, se explaya en la construcción fantástica de la segunda parte del cuento en la cual se imagina una posibilidad distinta de considerar este drama, o sea desde una perspectiva que invierta totalmente los términos e prometa la transformación del horror en goce, lo cual apunta a una unión dinámica de los contrarios. Es muy posible, de hecho, que este cuento escrito "In memoriam J. M. y R. A.", cuyas iniciales coinciden con las de los protagonistas, pero también con las de Romeo y Julieta, tenga su origen en un caso real y que, más allá de la indagación acerca de las posibilidades de salir de la dualidad, represente una revancha tomada a modo fantástico de la fatalidad de una tragedia tan enorme a nivel local pero tan común a nivel global como la narrada en este cuento. Eso equivale a repetir el clisé infaltable, de que "Cortázar cambia nuestro punto de vista sobre la interpretación de la realidad", pero es importante observar que para conseguir eso en este caso preciso, ha debido bajar a la muerte misma para imaginarla ya no como lo opuesto a la vida, sino como su contrario. Si según la célebre distinción de Platón en *El Sofista*, los contrarios admiten un término medio (como el frío y el calor, el blanco y el negro) y las oposiciones no lo admiten nunca, Cortázar intenta una apuesta aparentemente imposible: imaginar el deseo como término medio entre la vida y la muerte mientras se asume una conciencia corpórea y no una cartesiana, lo que hace que la división entre alma y cuerpo pierda todo fundamento y la pervivencia del alma más allá de la muerte sea demostrada como absurda. El deseo no es una conciliación entre los contrarios, sino una mediación, no es una fusión sin confusión, sino que es la condición necesaria para el pensamiento de una salida sorprendente de la dualidad, a través de una construcción fantástica de la misma con la ayuda de unas sugestiones que provienen de las matemáticas, de la topología y de la filosofía, confirmando el profundo calado reflexivo de la obra cortazariana.

OBRAS CITADAS

Abreviaturas

C Julio Cortázar. *Cartas*, Buenos Aires: Alfaguara, 3 tomos, 2000
CC 2 ---. *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, t. 2, 2002.
IJK ---. *Imagen de John Keats*, Madrid: Alfaguara, 1996.
LM ---. *El libro de Manuel*, Madrid: Ediciones B, 1988 [1973].
LP ---. *Los premios,* Madrid: Cátedra, 2005 [1960].
PO ---. *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen, 1984 [1972]
R ---. *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 1992 [1963].
VDOM 1, 2, ---. *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1-2, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1980 [1967]

BIBLIOGRAFÍA

BRETON, André (1963): *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard.

—— (1971) [1935]: *Position politique du surréalisme*. Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert.

CÉDOLA, Estela (1994): *Julio Cortázar: El escritor y sus contextos*. Buenos Aires, Edicial.

FREUD, Sigmund (1974): *Más allá del principio del placer. Obras completas*, t. 7. Trad. de Luis López-Ballesteros. Madrid, Biblioteca Nueva.

HELDA PULEO, Alicia (1986): "La sexualidad fantástica". *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar,* t. 1. Madrid: Editorial Fundamentos y Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers.

KUZNETOV, B. G. (1979): *Raţiune şi fiinţare*. Bucureşti, Ed. Politică.

MERLEAU-PONTY. Maurice (1985): *Fenomenología de la Percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona, Ediciones Península.

MORAN, Dominic (2000): *Questions of the Liminal in the Fictions of Julio Cortázar*. Oxford, Legenda.

MUÑOZ, Willy O. (1992): "El derecho al goce erótico de la mujer en 'Anillo de Moebius'" *Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*. Ed. Alun Kenwood. Melbourne, Voz Hispánica, 107-16

PALEY FRANCESCATO, Marta (1983): "El nuevo hombre (pero no la nueva mujer)", in *Julio Cortázar. La isla final*, ed. Jaime Alazraki, Ivan Ivask y Joaquín Marcos, Madrid, Ultramar, 335-348.

SCHMIDT-CRUZ, Cynthia (2004): *Mothers, Lovers and Others: The Stories of Julio Cortázar*. Albany, N.Y, State University of New York Press.

SOMMER, Doris (1986): "In Press. A Nowhere for Us: The Promising Pronouns of Cortázar's Utopian Stories". *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*. 4(1), 1986 (otoño). 231-263.

STANDISH, Peter (2001): *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, University of South Carolina Press.

TURNER, John H. (1986): "Sexual Violence in Two Stories of Julio Cortázar: Reading as Psychotherapy", in *Latin American Literary Review*, 1987 July-Dec.; 15 (30). 43-56.

WEISBERGER, Jean (1984): *Les avant-gardes littéraires du XX-ème siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó.



http://lejana.elte.hu

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C